ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ БАЛЕТ.

МАРИУС ИВАНОВИЧ

ПЕТИПА

1822 — 1922

11-го марта

К столетию дня рождения.



ПЕТЕРБУРГ
1922.



Мариус Иванович
ПЕТИПА.

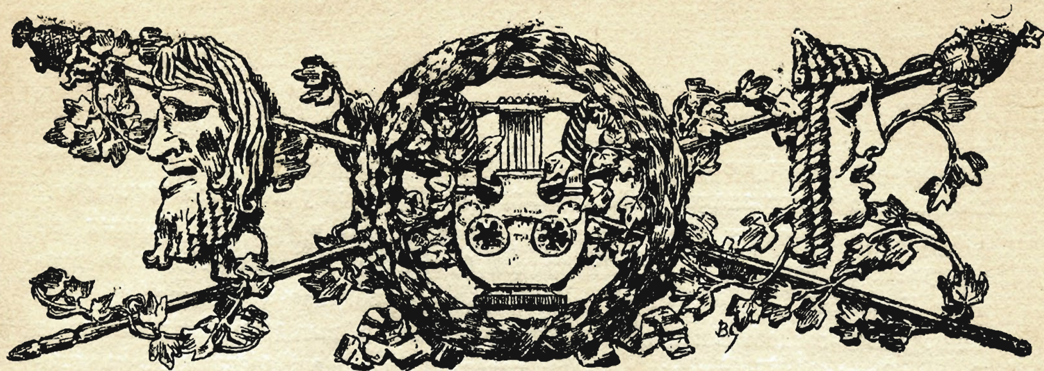
М. И. ПЕТИПА

(1822—1922).



ПЕТЕРБУРГ

1922.



М. И. ПЕТИПА.

(По случаю 100-летия со дня рождения).

Сто лет тому назад, в городе Марселе, произошло на первый взгляд столь обычное событие, что все знавшие о нем, не придали ему никакого особого значения, а отнеслись к совершившемуся факту так, как это обыкновенно бывает в подобных случаях. 11-го марта нов. ст. 1822 года в семье французского гражданина Жана Антуана Петипа и жены его Викторины родился сын, при крещении названный Мариусом-Виктором-Альфонсом. Никто, конечно, не мог предугадать в появившемся на свет младенце будущего гениального художника, которому впоследствии предстояло занять место в ряду выдающихся творцов изящного и прекрасного.

Следуя фамильным традициям, родители решили посвятить своего сына Мариуса на служение искусству, как служили их предки, имена которых были уже известны на сцене Парижской оперы в начале XVIII столетия.

Как только мальчик подрос, отец стал его обучать хореографическому искусству, имея в этом большие знания и опыт, приобретенные от долголетней артистической деятельности. Нужно сказать, что Жан-Антуан-Петипа был в это время со своей семьей в Брюсселе, где он занимал должность балетмейстера в местном театре (de la Monnaie), на сцене которого юный Петипа и начал свою артистическую карьеру. Как видно судьба с самого начала жизни обрекла М. И. Петипа добиваться счастья, развивать и совершенствовать свой талант на чужбине. По словам самого М. И. Петипа, он далеко не разделял отцовских взглядов на хореографическое искусство и кроме огорчения в начале от этих уроков ничего не испытывал. Но горек труд, да сладок плод. И уже шестнадцати лет он выступает в качестве самостоятельного балетмейстера в городе Нанте: работа там его не удовлетворяет и он, бросив службу, отправляется со своими родителями искать счастья в Америку, но их постигает неудача и в 1841 году они возвращаются во

Францию и некоторое время живут в Париже. Здесь молодой балетмейстер поступает в школу знаменитого Вестриса и обучается у него несколько месяцев танцам. Занятия идут настолько успешно, что в бенефис Рашели он выступает в театре Большой Парижской Оперы со знаменитостью того времени Карлоттой Гризи. Это выступление сразу подняло артистическое значение молодого дебютанта и он получил довольно выгодное предложение в Бордо. Здесь М. И. пробыл недолго; через 11 месяцев дирекция из-за плохих сборов прекратила дела, но благодаря успеху поставленных балетов в местном театре он был сейчас же приглашен в Мадрид. Испанская публика приняла молодого артиста очень сочувственно и неизвестно сколько времени он пользовался бы ее благосклонностью, если б не один случай, повлекший за собой дуэль, после которой М. И. Петипа принужден был оставить Испанию и возвратиться в свое отечество. Трехлетнее пребывание в стране тореадоров и кастаньет дало ему возможность изучить не только художественную сторону жизни этого народа но его быт и нравы, благодаря чему впоследствии все произведения М. И. Петипа, изображавшие картины этой страны отличались поразительно ярким, правдивым колоритом, из которого ослепительно брызгала сама жизнь. По возвращении во Францию ему пришлось выступить с сестрами Фанни и Терезой Эльслер и своим старшим братом Люсьеном на сцене Парижской Большой Оперы (где его брат занимал место танцовщика).

Это выступление на родине было последним, если не считатъ те немногие, которые были во время его заграничного отпуска из Петербурга, так как в скором времени, благодаря рекомендации Петербургского балетмейстера Титюса, он получил приглашение приехать в Петербург на место артиста Гредлю, уезжавшего во Францию. И вот 1847 года 24-го мая М. И. Петипа приезжает в Петербург и 4-го июля этого года заключает контракт на 1 год с дирекцией Императорских Театров, обязуясь участвовать в спектаклях как «танцовщик и мим» с вознаграждением 8.000 франков в год, вояжных денег 800 франков и получением ссуды в счет жалованья 250 рублей серебром. М. И. сам говорил, что был в восторге от такого контракта—это было гораздо больше, чем он предполагал. Вера в свою счастливую звезду окрылила молодого человека и полный сил и самых светлых надежд он стал старательно готовиться к предстоящему дебюту, чтобы выступить на сцене того города, о котором он так много слыхал у себя во Франции, но о котором он еще мало знал в то время. Приезд М. И. Петипа в театральных кругах Петербурга вызвал большой интерес и много разговоров. Директор Императорских Театров А. М. Гедеонов, хотя заключил контракт с М. И. Петипа, как с «мимом и танцовщиком», но поручил ему поставить балет «Пахиту». Отказываться не приходилось; такое доверие

было лестно и со свойственной ему энергией М. И. Петипа принялся за работу, в которой уже чувствовался его талант, правда только что начавший развиваться, но все-же оказывавший большое художественное влияние на нашу балетную труппу. Дирекция, довольная новым артистом, со своей стороны желая содействовать успеху предстоявшего спектакля, решила уведомить заблаговременно публику и уже 17-го, 18-го, 19-го, 22-го и 23-го сентября анонсы извещали: «На Большом Театрѣ в непродолжительном времени балетными придворными артистами в пользу танцовщика г-на Фредерика представлено будет: в 1-й раз «Пахита» большой балет в 2-х дѣйствіях и 3-х картинах; соч. гг. Мазилье и Фушера, поставленный на здѣшнюю сцену гг. Фредериком и Петипа; музыка соч. г. Дельдевеца, инструментовка для оркестра г. К. Лядова; новый галоп его же. В оном балетѣ ангажированный к здѣшним театрам танцор г. Петипа, для первого дебюта будет играть роль Люціяна. Роль Пахиты будет играть г-жа Андріанова, в первый раз по возвращеніи ея из заграницы» и т. д. Самый спектакль состоялся 26-го сентября. И о нем осталось очень мало матеріала, но все же сохранилась интересная рецензія в газете «Сѣверная Пчела» 1847 г., 6-го октября, понедѣльник... «Что же сказать о дебютантѣ? Он танцовал в «Pas de Folie» и «El Haleo de Cadix», слѣдовательно в двух характерных танцах. Легкость в нем удивительная, но мы подождем будущих его дебютов в танцах благородного и серьезного рода и тогда отдадим о нем подробный отчет; теперь же мы видѣли, что это прекраснѣйшее пріобрѣтеніе для нашей труппы, потому что при большом дарованіи все роды хороши». Правда, М. И. Петипа удивительно красиво и захватывающе исполнял характерные танцы, в особенности испанские, но главная сила его артистического таланта заключалась в необыкновенной выразительности и игре лица, на котором как по раскрытой книге можно было прочесть все, что артист переживал в душе; жесты и позы были так жизненны, так естественны, художественны, что его мимическая игра оставляла большое впечатление у зрителей, хотя пресса того времени даже и не коснулась этой стороны творчества, очевидно, не отдавая себе отчета в чем заключалась его артистическое превосходство, а между тем роль Люцияна в «Пахите», главным образом состоит из элемента мимической игры. Хотя отзыв «Северной Пчелы» и был не полный, но для того времени не из плохих. Выступив с таким успехом М. И. Петипа сразу становится в ряды первых артистов и ему поручаются роли: бал. «Пери»—Ахмед-Паша, «Жизель»—граф Альберт. В течении первого сезона он делается так популярен, что дирекция театров дает ему бенефис, несмотря на то, что бенефис не был включен в контракт. Для своего бенефиса М. И. ставит балет «Сатаниэллу», который проходит с большим успехом. Счастье улыбается молодому артисту и при заключении нового контракта годовое воз-

награждение ему увеличивается до 10,000 франков, а затем его командируют в Москву для постановки «Пахиты» и «Сатаниэллы». Исполнив порученную работу, он возвращается в Петербург и приступает к постановке бал. «Эсмеральда» для Фанни Эльслер, но приезд Ж. Перро прекращает его занятия с труппой по репетированию этого балета, так как Ж. Перро, как автор, сам приступил к работе и докончил постановку балета, оставив без изменения 1-й акт, срепетированный М. И. Петипа. С появлением Ж. Перро М. И. Петипа, так блистательно начавший карьеру балетмейстера у нас, принужден был уступить это место европейской знаменитости и исключительно посвятить себя на создание ролей и отдельных танцев. В его репертуар входят роли: в балетах: «Эсмеральда»—Феб; «Своенравная жена»—Граф; «Фламандская красавица»—Граф; «Наяда и рыбак»:—соло Grand pas séductions; «Газельда»—Pas scénique la bonne avenuture; (живые картины в Александринском театре в 1853 г. 21-го августа, «Pas styrien»; «Мечты художника»,—Pas de deux; бал. «Фауст»—Фауст; «Сильфида»—Шотландский крестьянин и т. д. Но уже с 1856 года роль графа Альберта («Жизель») переходит к X. П. Иогансону и с этого момента М. И. артистический репертуар начинает значительно сокращаться: уступая свои роли товарищам по сцене, он переходит на другие, предназначенные ему самой судьбой,—на роли балетмейстера, прославившие его имя. М. И. занимается постановкой отдельных номеров для опер, балетов, живых картин и даже ставит самостоятельно небольшие балеты: «Швейцарская молочница» (1849-й год) «L'Etoil de Grenade» (1855-й год). Но все же молодому художнику полному сил и творческой фантазии нет достаточного простора, чтобы показать всю мощь своего таланта,—он стеснен Ж. Перро. И потому М. И. отдается другого рода работе: занимается музыкой, читает книги, рассматривает гравюры и картины, посещает музеи, изучает все то, что необходимо знать композитору хореографии, при разрешении своих художественных задач. Это отнимает массу времени, в результате чего репертуар его еще больше уменьшается: (1861-й год) «Эсмеральда»—роль Феба исполняет Л. И. Иванов; (1862-й год) «Маркитанка»—почтарь 1-й—Л. И. Иванов; (1862-й год) «Севильская жемчужина»—начальник цыганского табора, «Фон-Донгеро»—Н. Богданов; наконец, самые любимые его роли, которые он создал, которыми гордился уже исполняются не им: (1863-й год); «Фауст»—Фауст—Л. И. Иванов; (1864-й год) «Дочь Фараона»—Таор—Л. И. Иванов и т. д., а в конце 70-х годов он оставляет совершенно сцену как артист, лишь изредка появляясь в каких-нибудь торжественных спектаклях, как например, в бал. «Корсар», шедшем (1869-й год 8-го мая) в пользу г. Пуни. Здесь М. И. Петипа выступает в роли Конрада с Е. О. Вазем в роли Медоры. Такие выступления само собой понятны потому, что бенефицианту хотелось как можно лучше выполнить программу намеченного спектакля.

Мимических же артистов равных по игре М. И. Петипа, не было в то время, да и до сих пор по силе выразительности трудно найти на Петербургских сценах. По словам балетной знаменитости того времени, балерины Е. П. Соколовой, эта роль была коронной М. И. Петипа. В этой роли он был так силен, так гениален, что обманывал своей игрою не только публику, но и самих артистов; игра была так обдумана, так тонка, так согласовалась с духом Байрона, что на сцене не было М. И., а был благородный, страстный, порывистый, не перед чем не останавливающийся корсар, воля которого парализовала и подчиняла все окружающее: одного взгляда его достаточно, чтобы прекратить вспышку бунта и разъяренных людей заставить склонить покорно свои горячие головы; но прошли минуты напряженной решительной борьбы и эти глаза уже не мечут всеразрушающих молний, а только полны бесконечной ласки, неги и той палящей страсти, от которой кружится голова, от которой перестаешь владеть собой и нет у тебя никаких сил противостоять зарождающемуся влечению, желанию слиться воедино и раствориться в том счастьи, которое светится во взоре стремящегося к вам человека. Это поразительное уменье передавать с необыкновенной яркостью свое душевное переживание глазами и всей мимикой лица, сопровождающееся ясными, понятными жестами полными жизни, создавало полнейшую иллюзию того жизненного момента, который должен был происходить на сцене. Все это вместе взятое совершало какое то перевоплощение М. И. Петипа—он выростал, перерождался и очарованный зритель видел не обыкновенную фигуру артиста М. И. Петипа, а героического, властного, резко выделяющегося над толпой Конрада. Подобную игру мог создать только гениальный артист. И даже такие выдающиеся артисты, как Л. И. Иванов и П. А. Гердт, обладавшие большими талантами и более выгодной сценической внешностью для этой роли, все же не могли создать того корсара, который был воплощен в игре М. И. По поводу этой игры весьма интересно воспоминание другой знаменитости того времени, Е. О. Вазем, участвовавшей вместе с ним в балете «Корсар», которая говорит, что во время второго действия (грот), ей делалось жутко,—это не была та игра к какой привыкли артисты и публика, а было нечто особенное, выдающееся против обыкновенного, трафаретного исполнения, что то такое, что можно было видеть, чувствовать, переживать, но не самому создать. Сила его артистического дарования сказалась во всю мощь и тогда, когда ему пришлось исполнять роль доктора в «Фаусте», образ совершенно противоположный корсару: человек науки, скептик, собирающийся бестрепетно перешагнуть порог, отделяющий вечность от жизни, неимеющей никакой цены в глазах разочарованного философа, к которому является Мефистофель и с сатанинской ловкостью, пользуясь самым простым и самым сильным средством в мире—женщиной, превращает доктора Фауста в обыкновенного смертного, у

которого одна цель—любить и быть любимым. Вся эта любовная интрига сперва робкая, несмелая, детски наивная, доставляющая трепетную неземную радость, полную сентиментальных грез, под влиянием Мефистофеля кончается страстными объятьями Фауста с Маргаритой и их грехопадением со всеми тяжелыми последствиями, доводящими Маргариту до тюрьмы. Такой характер толкования о Фаусте был в либретто того времени, но М. И. постарался дать тип более близкий по духу к поэме Гете. И его исполнение Фауста значительно отличалось от игры других артистов. В первом акте перед зрителем был робкий, несмелый человек, не понимающий еще всей силы того чувства, которое впервые в нем зародилось; в последующей картине (сад) это робкое чувство разросталось в ту страстную любовь, в которой был виден один лишь земной порыв заслоняющий платоническую идеологию любви. После этой сильной сцены игра М. И. Петипа не понижалась, а возрастала и его страданья, раскаянья (сцена в тюрьме) вызывало чувство глубокой симпатии и сожаленья. Так трактовал и исполнял свою роль М. И. Петипа по словам его современников. Вот почему он был строг и требователен к работе своих учеников и артистов, он не допускал возможности играть на сцене, не отдавая себе ясного отчета в создаваемом образе и не доводя своей игры до той степени рельефности, которая была задумана авторами картины. Он хорошо понимал из своего жизненного опыта, что в искусстве, как и в каждом деле нужно работать, работать и работать, поэтому рекомендовал постоянно это правило другим. И если бы не его упорная работа над самим собой и всем окружающим, трудно было бы ему достичь тех блестящих успехов, до которых он в конце концов дошел, несмотря на многие неблагоприятные обстоятельства и условия. Не без шипов была художественная карьера М. И., иногда они его больно и жестоко кололи. Наше чиновничество часто сказывалось в своем непонимании и неряшливом отношении к этому изумительному таланту и только при директоре И. А. Всеволожском его берегли и ценили. Характерной иллюстрацией условия работ в Дирекции Императорских театров является поданное М. И. прошение 1862 г. 28 февраля на имя директора Сабурова, уже после постановки балета «Дочь Фараона» (1862 г. 18-го февраля), вызвавшего из инертного состояния петербургскую публику и заставившего заговорить печать. Содержание поданной бумаги следующее: Мариус Иванович указывает, что несмотря на то, что Дирекция Театров пригласила его только, как первого танцовщика-мима и преподавателя театральной школы, а вот уже три года, как по ее поручению он поставил помимо дивертиссементов для парадных спектаклей, танцев для оперы «Марта», целый ряд балетов: «Парижский рынок», «Голубая Георгина», «Фауст», «Дриады» и, наконец, «Дочь Фараона», для постановки которой пришлось изучать музеи Парижа, Берлина, приобретать картины, гравюры, офорты,

книги и, что такая работа, требуя расходов, без добавочного вознаграждения, невозможна. Справедливое сетование Мариуса Ивановича на бесцеремонную эксплоатацию со стороны Дирекции Императорских Театров вызвало секретную переписку между Управлением Театров и Министерством Двора, из которой явствует как важно было Управлению Театров сохранить такого полезного работника для сцены, тем более, что в это время в Дирекции уже не было Ж. Перро, оставившего службу из-за недоразумения с директором Сабуровым. Сабуров просил о добавочном вознаграждении «Мариуса Петипа», но Министерство отклонило это ходатайство и предложило Сабурову вызвать «Мариуса Петипа», вступить с ним в переговоры и предложить увеличенное содержание, с обязательством ему «танцовщику Мариусу Петипа» быть сочинителем балетов и дивертиссементов, без добавочного вознаграждения за прошлые постановки и 23-го марта 1862 г. в Министерство от Сабурова была отправлена бумага такого содержания: «Съ разрѣшенія Вашего Сіятельства, вступилъ въ переговоры съ танцовщикомъ Маріусомъ Петипа, относительно постановки балетовъ, что противъ ожиданія имѣло выгодный исходъ. Петипа обязуется до истеченія настоящаго контракта 24-го мая 1863 г. въ качествѣ балетмейстера С.П.Б. Театровъ, ставить и сочинять балеты по порученію Дирекціи, съ полученіемъ за сію обязанность въ добавокъ къ имѣющемуся содержанію по 1540 рублей серебромъ въ годъ, не требуя уже никакого вознагражденія за поставленные имъ до сего времени балеты. Представляя о семъ на благоусмотрѣніе Вашего Сіятельства, имѣю честь испрашивать разрѣшеніе». Министерство согласилось на это условие и в контору Театров 19-го Апреля 1862 г. от Директора Сабурова поступило предписание, в котором впервые упоминается об обязанностях «танцовщика Мариуса Петипа, ставить и сочинять балеты». С этого момента М. И. Петипа оффициально утверждается в должности балетмейстера Императорских Театров и начинает создавать одну хореграфическую картину за другой, которые тогдашней публикой в своей оценке всегда сопоставлялись с произведениями балетмейстера Сен-Леона, поставившего у нас несколько балетов, в том числе «Конек», пользовавшийся выдающимся успехом. Эта постоянная художественная конкуренция на протяжении нескольких лет, кроме пользы, ничего не принесла М. И.; по крайней-мере была возможность, делая сравнения своих произведений с чужими, избежать недостатков, а положительные стороны развить и усовершенствовать. Замечательно то, что оба балетмейстера главным образом ставили балеты для двух знаменитостей того времени: Сен-Леон—для М. Н. Муравьевой, а М. И. Петипа—для М. С. Суровщиковой. При этом каждый старался не только создать хореографическую картину, но и дать возможность балерине со всей яркостью проявить свои дарования. И нужно отдать справедливость, что первенство в этом принадлежало М. И. Петипа, который обладал необыкно-

венным талантом и, как никто, мог использовать самым лучшим, самым выгодным образом все хорошие сценические качества любого артиста и создать ему такую роль, в которой тот был интересен. М. С. Суровщикова под его руководством только и могла с невероятной быстротой достичь тех колоссальных успехов, которыми она пользовалась на сцене. Такая усиленная деятельность, заключавшаяся в создании балетов и подготовке артистов для сцены, при условии конкуренции, развила в М. И. очень ценные качества для балетмейстера—энергию и неутомимость. Благодаря этим качествам ему удавалось всегда справляться с работой как бы она ни была велика и как бы ни был краток срок. Постановки балетов поспевали во время, в силу чего такой прекрасный балет как «Царь Кандавл» появляется на сцене Большого Театра в 1868 г. 14-го декабря. Эти работы Дирекция того времени более правильно оценивала, чем ее предшественники. В особенности благоприятны были условия деятельности во времена управления Императорскими Театрами С. А. Гедеонова (сына), с уходом которого наступили тяжелые дни для М. И. Вступивший в должность директора Императорских Театров барон Кистер, страдая манией плюшкинской экономии, с первых же шагов обратился к министру Двора графу Адлербергу (1871 г.), с ходатайством о лишении М. И. Петипа права пользоваться ежегодными четырехмесячными отпусками, на что и последовало согласие со стороны Министерства Двора. Линию своих принципов по экономии барон Кистер повел прямо и неуклонно, лишив Мариуса Ивановича возможности ставить новые балеты в соответствующей обстановке, т. к. допускал монтировку новых постановок лишь из старых костюмов и холстов. Сделав немало вреда произведениям Мариуса Ивановича, он добился от этой системы того, что при возобновлении балета соч. Тальони «Дева Дуная» 1880 г. 24-го февраля, Александр II после балета, обратился к М. И. и, похвалив его постановку, спросил: «видал ли он когда-нибудь в ярмарочных балаганах такое тряпье, вместо костюмов и декораций?» После подобного отзыва барону Кистеру пришлось уйти в отставку и уступить место большому художнику и знатоку в области искусства И. А. Всеволожскому.

Его вступление на должность директора открыло совершенно новую блестящую эпоху Императорских Театров, если эти Театры раньше и были не плохи, как например при директорах Гедеоновых (отец и сын), то этому была причина, заключавшаяся в хорошем составе служащих и только. И. А. Всеволожский был первый директор в истории Императорских Театров, а также и первый за всю службу М. И.,—директор, который соединил в себе большую любовь и глубокое понимание театрального искусства, т. е. все те необходимые качества, чтоб сразу поднять театр на ту высоту, на которой ему следовало быть. Он умел отличать и привлечь к работе талантливых и даровитых людей, умел увлечь их широтой своих художественных замыслов

и создать ту дружную семью, которая впоследствии покрыла неувядаемыми лаврами наши театры, когда на Венской выставке (1892 г.) экспонаты Императорских Театров были признаны вне конкурса. Лучшие художники всех родов искусства были соратниками И. А. Всеволожского и среди их видное место занимал М. И., которого он сразу оценил и в полной мере, мнением которого дорожил, как самого выдающегося авторитета в области хореографического искусства. Такой исключительный человек, как И. А. Всеволожский естественно встретил в лице М. И. одного из талантливейших сотрудников. И М. И. Петипа, всегда с восторгом отзывавшийся о И. А. Всеволожском, преклонялся перед его достоинствами, и в свою очередь, с глубоким вниманием прислушивался к тем взглядам и мнениям, которые И. А. Всеволожский высказывал, как художник. Такое взаимное понимание и уважение друг-друга открыло широкий простор для творческой деятельности М. И. Петипа и он создает, за период блестящей эпохи И. А. Всеволожского целый ряд хореографических шедевров: «Спящая красавица», «Синяя борода», «Пробуждение Флоры», «Раймонда», «Испытание Дамиса» и т. д. Блестящая эпоха И. А. Всеволожского требует кипучей деятельности от М. И. и он,—весь день с раннего утра до глубокой ночи, занятый своей работой, а иногда захватывая и ночь,—все же находил возможность уделить время и для занятий в Театральной школе. Школе М. И. придавал огромное значение (там воспитывались будущие деятели сцены) и чем правильнее была поставлена подготовка, тем более ценный и нужный материал выпускала школа для балетмейстера. Как преподаватель М. И. Петипа не был сторонником системы шаблона, а—индивидуализма и поэтому его метод педагогической системы заключался: сперва в изучении ученика и уже после достаточного ознакомления, он приступал сначала к устранению слабых сторон, если таковые были, путем усиленной работы в этой области, в которой ученик был наиболее уязвим и, после достижения успешных результатов, переходил к дальнейшему обучению, которое очень хорошо усваивалось, благодаря тому, что ученик не был более связан каким-нибудь дефектом, мешающим продуктивной работе в классе. Во время занятий М. И. Петипа постоянно твердил, как надо работать и как ему самому пришлось перенести всю суровую школу отца (преподавал танцы в Петербургском Балетном Училище) которого он вспоминал с чувством глубокого уважения, т. к. считая себя во многом ему обязанным. Особенность педагогической системы М. И. и его уменье указать ученикам верный путь к достижению благоприятных результатов, привлекали в класс М. И. и артистов, среди которых были А. В. Ширяев, В. И. Степанов [1]), занимавшиеся у него до тех пор, пока он

[1]) В. И. Степанов написал и издал свои научные труды «Теория записывания человеческих телодвижений».

не прекратил своей педагогической деятельности (1887 г.) Школу М. И. Петипа пришлось оставить потому, что абсолютно не было возможности для занятий найти времени, которое всецело поглощалось постановками балетов. Приходилось невероятно напрягать все силы, чтоб балеты были к сроку готовы, а теснота помещения, где происходили репетиции, с труппой более 200 человек страшно затрудняло это усилие. И чтобы облегчить труд артистов и чтобы не было задержек в работе М. И. Петипа принялся хлопотать перед Дирекцией о соответствующем помещении. Министерство не сразу нашло возможным удовлетворить ходатайство, но потом были ассигнованы деньги, приступлено к постройке и к осени 1891 г. состоялось открытие и освещение Большого Репетиционного Зала в доме Дирекции на Театральной улице. Хлопоты М. И. увенчались полнейшим успехом—зал был прекрасно оборудован и приспособлен для репетиций, что давало возможность при минимальной затрате энергии вести самую интенсивную работу. В этом Зале М. И. репетировал и «Синюю Бороду» ко дню своего 50 летнего бенефиса, состоявшегося в 1896 г. 8-го Декабря. В этом же году М. И. перешел и в Русское подданство, между тем, как раньше он был далек от этой мысли и, даже подав прошение в Контору Театров (1854 г. 23-го мая), о разрешении вступить в законный брак с М. С. Суровщиковой, просил освободить его от присяги, ссылаясь на предыдущие случаи, в которых по Высочайшему повелению были освобождены от присяги французский подданный Матье (костюмер) 1838 г. и Губман (артист оркестра) 1853 г. Получив желаемое разрешение и женившись на М. С. (1854 г. 4-го июля) М. И. Петипа, остается таким же преданным человеком родному, дорогому Балету каким был раньше и все свои знания и дарования направляет на то, чтоб создать из М. С. выдающуюся танцовщицу. Сочетание таланта ученицы и учителя дают поразительный результат—М. С. делается такой же знаменитостью как М. Н. Муравьева; две равные величины, вносят раздор в публику и прессу, в которой разгорается полемика. Поэтому часть прессы, принадлежащая к сторонникам М. Н. Муравьевой, свои личные чувства неприязни переносит и на творческую деятельность М. И. Петипа; как например: «Северная Пчела 1863 г. 20-го Декабря» в ответ на статью «Из балетного мира», помещенную в номере от 14-го Декабря 1863 г. в «Русском Богатстве», бичует постановку балета «Ливанская красавица», а также, и его автора но М. И. идет своей дорогой, хорошо зная, что бездарности не поможет и реклама. Для него достаточно вспомнить свою заграничную гастроль с М. С. (1859) тот шумный успех, на сценах Парижа и Берлина, сопровождавший балет его сочинения, «Парижский рынок», в котором выступала его юная супруга; чтоб смело идти вперед. От брака с М. С. у него было трое детей: Мариус, Мария и Иван. После смерти М. С. умершей в Пятигорске (1882 г. 4-го марта) М. И. Петипа с разрешения

Конторы Театров, вступил во вторичный брак (1882 г. 28-го апреля) с Л. Л. Савицкой балетной артисткой. От этого брака у них родились: Надежда, Любовь, Виктор, Мариус, Евгения. Почти все дочери, за исключением Евгении, были балетными артистками. Из них самой большой известностью пользовалась Мария Мариусовна, исполнявшая исключительно характерные танцы. Второй супруге М. И. Петипа пришлось не только разделить его лавры 50 летнего юбилея, но и тернии, которые вскоре последовали за лаврами. В то время, как М. И. Петипа, справив свой 50 летний юбилей, продолжал творить прекрасные картины, в высших сферах происходила какая то ситуация, выдвигавшая новых лиц, а с ними—новые веяния и в 1900 г. И. А. Всеволожский покидает пост Директора Императорских Театров и переходит на службу в Императорский Эрмитаж, а на его место вступает князь С. М. Волконский, человек нелицеприятный, с большой эрудицией в области искусства. Кратковременное пребывание нового директора на своей должности мало чем отразилось на деятельности М. И.; за этот небольшой промежуток М. И. Петипа успел возобновить большой балет «Комарго» и поставить несколько маленьких для Эрмитажного театра. Вскоре и С. М. Волконский должен быть оставить свой пост, уступив его В. А. Теляковскому, в своей деятельности напоминавшим во многом времена барона Кистера. Уже с первого знакомства М. И. Петипа с новым директором было видно, что ожидать того отношения которое было раньше не приходится. В фразах В. А. Теляковского звучало обидное недоверие и сомнение к словам великого художника. М. И. удивительно метко определил то, что происходило, сказав по русски «Теперь моя песня спета». И он не ошибся—вскоре ему пришлось закончить свою деятельность постановкой балета «Волшебное зеркало» (1903 г. 9 февраля). Это было последним аккордом гениального человека, т. к. хотя он оффициально и числился на службе в Дирекции Театров, но фактически от обязанности балетмейстера был устранен.

Оторванность от горячо любимого дела, в которое вложена была вся жизнь сильно отозвалось на здоровьи М. И. и он стал прихварывать; в театре появлялся реже да и то в зрительном зале, избегая ходить на сцену, на которой ничего хорошего не мог ожидать несмотря на свое недомогание и неприятности по службе. М. И. не может жить без балета—он для него все: постоянно говорит о балете, интересуется малейшими деталями в жизни дорогого ему искусства... По совету врачей М. И. лето проводит в Крыму, который ему очень нравится, так что покупает в Гурзуфе дачу, полагая найти на ней покой и отдых измученной своей душе. И действительно он нашел здесь покой, только тот, который неизбежно предстоит каждому человеку. В лето 1910 года, когда заграницей с одного края до другого неслась слава нашего балета, когда из уст в уста передавались имена его учеников: А. П. Павло-

вой, М. М. Фокина, Т. П. Карсавиной—их великий учитель тихо угасал один вдали от славы и искусства, под синим южным небом, среди золотистых виноградников Крыма.

И вот телеграф 4-го июля принес в Петербург известие: «В Гурзуфе в ночь на 2-е июля скончался солист его величества Мариус Иванович Петипа». 8-го июля в четверг в 10 час. утра на вокзал Николаевской жел. дор. прибыл гроб с телом великого художника. Похороны М. И. не отличались помпезностью—они были грустны, печальны, носили характер какого-то одиночества. Ни одного представителя от Управления Театров, где он провел всю жизнь, отсутствие наличного состава балетной труппы, которая была заграницей, а всего несколько человек: Е. О. Вазем, П. А. Гердт, М. Ф. Кшесинская, А. А. Шапошникова, К. М. Кузмичевская, Н. А. Бакеркина, М. А. Бакеркина, С. К. Андреянов, Н. С. Аистов, И. В. Аслин, Оголейт, Кох, С. И. Пономарев, Е. А. Лютикова и В. И. Бочаров; А. К. Глазунов, Н. А. Корнев, от Драматической Труппы Булахова и священник В. Ф. Пигулевский. Вот и все, кто удостоился чести исполнить свой последний гражданский долг перед великим человеком. После краткой литии на перроне вокзала, совершенной ксендзом, князем Святополк-Мирским, маленькая процессия направилась на Лютеранское Волково кладбище, где М. И. опустили в могилу рядом с его отцом и старшим братом. Выступил П. А. Гердт держа венок с надписью «Благодарный ученик П. А. Гердт—моему дорогому учителю» и сказал удивительно продуманную и глубокопрочувствованную речь, сущность которой заключалась в том, что М. И. всегда был одинок—его гения почти никто не понимал и теперь он одинок, но только раньше он был окружен толпой поклонников, а теперь их нет. Эта речь полна горькой правды и она еще больше усугубляется от слов, написанных на одном из венков «Глубоко опечаленный Глазунов—великому художнику хореографии». Смерть М. И. только и могла опечалить таких гениальных людей, как А. К. Глазунов, он чувствовал и знал, что совершилось, что мы потеряли. Засыпала земля гроб. Все сравнялось. Только никогда не сравняется тот след и тот толчек в искусстве, которые сделал М. И. Когда подумаешь о том, что он создал, для нас и для искусства, то невольно хочется склонить колена перед этой священной могилой.

II.

Колоссальная творческая работа М. И. в России, обнимающая 56-ти летний период, принесла ценные плоды русскому искусству и театру. Начав свою деятельность в переходное время глубоко вкоренившихся в русскую действительность крепостнических идеалов, прослоивших жизненный уклад всего общества и тяжелым гнетом давящих на живую мысль, М. И. в сфере

своего искусства стал лицом к лицу с отражением этих взглядов в искусстве. Крепостная помещичья Россия имела свою определенную идеологию на искусство и театр, в лучшем случае, культивируя невежественное и наивное меценатство, в большинстве-же низводя их в род забавы и праздного время препровождения. В особенности тяжело отражались эти взгляды на балетном искусстве. Масса, посещающая театр, создала помещичьи крепостные балеты, возникшие из самодовольства и низменных инстинктов их хозяев; еще в полной силе живы были эти традиции, отдаляющие выход прекрасного пластического искусства на верный путь. Традиции эти так сильно властвовали над всем обществом, что даже в ту эпоху направления искусства в классицизм, когда русская живопись так тяготела к античным образцам, а русское зодчество старалось повторить божественные постройки Эллады, украшая Петербург вдохновенными архитектурными сооружениями,—искусство танца и пластики, первенствующее в гармоничном мире древней Греции, как высшая культура живого тела и свободной души, было пренебрежительно незамечено в своем значении даже чуткими гениальными людьми той эпохи и оставлено в своих достижениях без поддержки передовых людей, влияющих на массы и своим авторитетом создающих общественное мнение. В ряду искусств балету была предоставлена более чем скромная роль, служить послеобеденной забавой скучающих людей, редко затрагивая своей внутренней красотой чуткие души. Гениальный поклонник и создатель красоты А. С. Пушкин, сам человек общества, в ярких живых стихах воскрешает давно прошедшие времена:

«Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.

* * *

Все хлопает. Онегин входит:
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет, скосясь, наводит
На ложи незнакомых дам;

Все ярусы окинул взором,
Все видел; лицами, убором
Ужасно недоволен он,
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеяньи взглянул,
Отворотился и зевнул,
И молвил, всех пора на смену;
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел.

* * *

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят...

Тут и восторг чуткого художника поэта, и самый театр, и толпа, и отношение ее к театру и характер балетов. В нескольких строках целая летопись истории театра и нравов.

В таком-же положении по приезде своем в Россию нашел М. И. балетное искусство. Твердо установившиеся на балет взгляды, казалось-бы навсегда определяли его деятельность, замыкая круг его творческих идей в тесную рамку банальных балетных постановок по установившемуся шаблону, так полно удовлетворяющему вкусам публики. Но такова особенность истинного таланта, одухотворенного живой и деятельной душой, что во всех касаниях с действительностью он пролагает новые пути, бесконечно совершенствуя старые: строя свои первые балеты по схемам существующих, приемлемых невзыскательною мало культурною публикой, постановок, соблюдая все установившиеся условности форм стараго балета и действуя в ограниченном для его художественного кругозора круге театральных понятий,—М. И. все-же сразу обращает на себя общее внимание, отмеченное отчетами рецензентов, тогда единственных толкователей балета как искусства. К счастью, тогдашняя критика, смогла заметить свежий и яркий талант, обещающий развернуться в большую художественную силу.

Первая самостоятельная большая постановка балет «Дочь Фараона», данный на сцене Большого Театра в 1862 г., дал зрителям грандиозное зрелище широкого театрального масштаба, осмыслив и углубив существовавшие в то время формы балетного искусства. Вложив в свое создание добросовестный и упорный научный труд по собиранию нужного художественного материала и углубившись в египтологию, изыскивая по памятникам древнего Египта пластические контуры египетского стиля, М. И. создал прекрасную балетную картину, дав в ней блестящий ряд талантливо задуманных мимических сцен, по своей последовательности и логическому ходу выполнения, до сих дней служивших педагогическим материалом для мими-

ческо-драматического воспитания русских балетных артистов, на этих образцах проявляющих глубокую выразительность драматического таланта. Здесь же, впервые на сцене, М. И. была введена сознательная и верная исторической живописи и скульптуре стилизация живых групп, воспроизведенная по памятникам Египта (группы кариатид). Сочетание этой стилизации с условной балетно-хореографической формой танцев, разрешено было М. И. с большим художественным тактом и чувством меры и смена движений групп в чередовании их с чисто балетными танцами не давала чувствовать отдаленности этих двух противоположных заданий постановки. Печать изысканного артистического вкуса, лежащая на всем произведении, дала еще невиданную тогда блестящую картину театрального зрелища.

Несмотря на внешнюю архаичность этого балета, в силу времени в некоторых своих частях устаревшего, насколько верно и глубоко была задумана эта постановка и как талантливо выполнена, красноречивее всего говорит то обстоятельство, что этот балет 58 лет не сходит с репертуара—давность какую переживают только избранные произведения всякого творчества, получившие свое бытие от настоящего мастера. Следующий затем период дает сцене галлерею хореографических картин, отмеченных тою же яркостью сценической выразительности, исключительным знанием всей техники создания балетных произведений. В самых разнообразных темах балетов М. И. остается на высоте большого художника. Поставленный в 1865 году балет «Путешествующая танцовщица» блещет ярким колоритом испанской жизни. В нем танцы страстного и гордого южного темперамента передаются М. И. в большей своей части с этнографической верностью, соединяясь с идеализированным, облагораживающим резкость движения балетно-сценическим стилем, в трактовке М. И., дающем благородно-умягченный и изящный рисунок испанского танца, в позднейших постановках доведенный им до совершенства в своей эффектной театральной выразительности и красоте движений и поз.

Все постановки М. И. разрабатывались им в трактовке проведения их через культуру технического балетного танца французской школы танцовального искусства, на принципах завещанных западными мастерами хореграфии—Ж. Ж. Новерром, Стендалем, Вигано, Блазисом и Вестрисом, причем достойным учеником последнего был М. И.; он в большой мере усвоил и принял их идеологию как сущность и направление танцовального искусства, силою своего таланта расширяя возможности достижений во всех направлениях театрального творчества. В числе его балетов имеются образцы старинного мастерства французской школы XVIII столетия: «Приказ короля» (1886), «Испытание Дамиса» (1900) и «Ученики Дюпре» (1901). В них М. И. проявляет помимо силы крупного художника балетмейстера еще яркого и единственного на

сцене изобразителя придворной жизни XVIII столетия, передавая в филигранно тонкой работе, давно умершую жизнь, оставшуюся только на редких полотнах художников и воскресающую в постановках М. И. и в его исторических танцах. М. И. легко справлялся со всеми видами балетов, не затрудняясь никакими грандиозными построениями и планами и с одинаковой легкостью талантливо осуществлял и грандиозные народные сцены и домашний интимный быт короля и крестьянина. Это художник, которому по силам всякая задача. Для него нет неодолимых трудностей. Все, с самого большого балета и кончая маленькими композициями разных вариаций, пройдя через разработку его дарования, отмечается знаком красоты и подлинного искусства и навсегда сохраняется и живет в будущем. Громадный опыт и всестороннее знание театрального дела позволяет М. И. дать ряд больших обстановочных балетов как «Царь Кандавл» (1868), «Весталка» (1888), «Талисман» (1889). В этих балетах включены все элементы, требовавшиеся тогда от балетов. Разнообразные мимические сцены, громадные марши и процессии, всевозможные танцы классические и характерные—все вместе, поражало зрителей грандиозностью стройных массовых перемещений и бесконечным разнообразием танцовальных тем. В этих балетах М. И. доказал с каким совершенством владеет он искусством подчинять своей воле всех действующих в балете, направляя каждого к выполнению своих планов. Сложность и многообразие построения балетных постановок получили в творчестве М. И. необычайную легкость, отливаясь в грандиозные формы изящного танца и живых выразительных мимодрам, всегда заключающих в себе элемент психологической правды и жизненности. Путем долгой непрерывной работы, совершенствуя свой неисчерпаемый дар артиста-балетмейстера, М. И. постиг тайну очаровать зрителя красотою своих произведений; в совершенстве овладев всеми сторонами техники и идеей танца он в равной мере владел режиссерским искусством. Современные ему оперы и драмы еще не сознавали значения режиссерского искусства, довольствуясь примитивными постановками и обставляя спектакли весьма наивно. М. И. совместил в себе художника-балетмейстера и крупного единственного по своим громадным знаниям всех сценических условий сцены—режиссера: его постановки, разрешающие сложнейшие режиссерские задачи на много лет опередили многих современных режиссеров, в своих постановках далеко не достигающих той экспрессии и выразительности масс и отдельных лиц и той силы убедительной красоты, какой в бесконечном ряде своих созданий достигал М. И. Поставленные им «Жизель», «Баядерка», «Эсмеральда» и много других показывают насколько мог М. И. силою своего искусства владеть душою зрителя, не прибегая к приемам внешних ухищрений, а пользуясь для этой цели самым убедительным сценическим средством воздействия—жестом и танцем. Но как ни сильно было это средство, каких бы

красот ни выявлял М. И. для самых лучших своих созданий ему нужна достойная музыка. Балетная музыка была столь же традиционна и условна, как и сами балеты. Существовал раз навсегда определенный прием для писания балетными композиторам, по заказу, балетов и отдельных вариаций, музыкальная форма которых, не заключая в себе развития идейных элементов, строилась на мелодичности и внешней красивости. В течении долгих лет публика воспитывала свои музыкальные вкусы на этой музыке и так усвоила и сжилась с ней, что враждебно встречала все попытки соединить балетное искусство с более совершенной музыкой. Так была встречена «Весталка», М. М. Иванова в 1888 г., грандиозная постановка М. И. на классический сюжет. В ней еще ярче чем в «Дочери Фараона» он показал свое мастерство как единственного исключительного знатока сцены, мимики и танца. В этот период балет начинает привлекать к себе людей, одаренных и художественно развитых. К этому времени сказалось могучее влияние личности М. И. Петипа на балет. Из балетной труппы им создана большая и гибкая художественная сила, которой доступны самые сложные задания. Такой подъем хореографии, имеющий на вершине такую личность как М. И. не мог пройти незамеченным и сознательно или бессознательно силою закона тяготения малого к большому, к хореографическому искусству направились стремления многих, интерес к нему вырос, печать стала уделять подробные рецензентские отчеты, правда не блещущие правильным и глубоким толкованием искусства, оставаясь на прежних традициях, коренящихся в крепостничестве, но тем не менее дающие что-то более просвещенное, чем было до тех пор. П. И. Чайковский по плану М. И. на либретто И. А. Всеволожского начинает работать над партитурой балета «Спящая Красавица», поставленном М. И. в 1890 г. Более 30-ти лет дивные картины «Спящей Красавицы» чаруют публику своими зрительными и звуковыми красотами. В лице П. И. Чайковского, мягкого и задушевного лирика, М. И. нашел, наконец, достойного товарища по созданию своих произведений. В «Спящей Красавице» оживает век «Короля Солнца». В живых тонах, в перспективе легкой волшебной сказки, живописуется красочная жизнь французского народа, нарядного веселья и легкого чисто французского остроумия; переливы местами божественной музыки П. И. Чайковского, сливаются в стройной гармонии с пластической музыкой М. Петипа, унося зрителя в волшебные грезы грациозной сказки. «Спящая Красавица» одно из самых характерных произведений галлереи М. И.; в ней наиболее ярко и выпукло выступает его талант. Эта была {та стихия, в которой жил он сам и жила его душа и в которой, как никто, он мог проявить все мастерство и гибкость своего неистощимого дарования; она вся насыщена его артистическим вкусом и в каждом штрихе и каждой мелкой детали виден исключи-

тельной силы большой художник. После «Спящей Красавицы» М. И. работает вместе с Чайковским над созданием «Щелкунчика» (совместно с балетмейстером Л. Ивановым (поставл. в 1892 г.) и над «Лебединым Озером», поставл. в 1895 г. также вместе с Л. Ивановым. В 1896 г., поставив три балета: «Привал кавалерии», «Синяя борода» и «Жемчужина», каждый обладающий подлинными достоинствами, вложенными в них, М. И. переходит к новым композициям. А. К. Глазунов написал свою «Раймонду», посвятив ее кордебалету Мариинского театра. В этом балете М. И. оказался на высоте сложной симфонической партитуры, соединив движение с многообразием музыкальных выражений и форм и гениально проникаясь в основы новой тогда музыки. Насколько М. И. был выше своих современников и критиков и насколько далеки обыкновенные люди от выдающихся, убедительно иллюстрирует статья в «Новом Времени» одного видного балетного критика о музыке А. К. Глазунова и о балетной музыке: «Балетная музыка—особый вид искусства, требующий не только мелодичности и особого ритма, но и сообразования со средствами артиста и другими условиями хореографического искусства: танцовщицы не лошади и не могут скакать без меры, между тем неопытные композиторы считают свои звуки совершенством и неохотно изменяют размеры и темпы. У нас последнее время принято за правило балетную музыку поручать писать молодым композиторам в виде упражнения в генерал-басе; это с одной стороны похвально открывать никому не ведомые дарования, но для зрителей, имеющих уши нормальных размеров, не совсем приятно. В будущем году угрожают музыкой к балету г. Глазунова, который едва ли сочинил в жизни одну польку, а занимался лишь симфонической музыкой, в коей давно заслужил такую оценку, что музыка его «глазу—нова, уху—дика»,—впрочем, не будем предрешать грядущих событий и предвкушать заранее чашу горечи» («Новое Время» 1896 г., 10-го декабря, статья об юбилее М. И. Петипа).

Вот какие ценители создавали общественное мнение; что было бы, если М. И., вняв голосу видного и авторитетного в театральных кругах критика, от дальнейшей работы по описываемому балету отказался,—а ведь это была «Раймонда» А. К. Глазунова и М. И. Петипа, открывшая целый мир звуков и являющаяся одним из самых совершенных созданий М. И.

Дальнейший, после «Раймонды» (1898 г.) период деятельности М. И. включает в себе разнообразные по танцовальным темам и сценическим формам балеты: «Испытание Дамиса» муз. А. К. Глазунова (1900 г.), «Арлекинада» муз. Р. Дриго (1900 г.), «Времена года» муз. А. К. Глазунова (1900 г.), «Ученики Дюпре» муз. Винцентини (1901 г.), и, наконец, последний балет М. И.—«Волшебное Зеркало» муз. Корещенко (1903 г.).

Эпоха творчества М. И. Петипа имеет громадное значение в истории искусства; балет как сценическое действо в эту эпоху единственный являл из себя идею достижения глубочайших эстетических эмоций, воспринимаемых через многообразные впечатления театрального зрелища.

Путем расточения идеализированных образов и поз, стремящихся освободиться от несовершенных форм движения человеческого тела, угнетенного искаженным физическим и духовным воспитанием, ведущим к вырождению человечества, хореографическое искусство и само по себе и как зрелище, принявшее вид все более совершенствующегося балета, является забытым со времен древности единственным выходом в искусстве в сторону приближения человека к созданию из себя совершенного и свободного физически и духовно существа; тесно и неразрывно связуясь с законами ритма, пронизывающего все явления природы и бытие человека, искусство танца и мимики в своих совершенных, могущих появиться в будущем формах, откроют человеку возможности таких достижений, какие никогда не будут познаны через другие формы искусства.

Неотразимая сила движения и жеста, в своем проявлении завершая собою сущность живой человеческой личности, как непроизвольное и бессознательное показание объема ее духовной содержательности, вместе с неосознанной еще человеком стихией-музыкой таят в себе неизведанные силы, из которых искусство может дать человеку великие откровения духа и красоты.

Постижение этих откровений, изначала поставленное целью всякого истинного искусства, может осуществиться при проникновенном углублении в тайники человеческой души, при изучении всех законов природы и зависимого от нее человека и, как средство для усвоения, при создании такого физически и духовно развитого организма, которому доступны были бы во всей полноте восприятия от этих сил и возможность проявить их вне себя.

Такая культура человеческого духа и тела, восприняв сокровенные основные начала понятий искусства и жизни, возродит старую мечту человечества о свободной, независимой и самодовлеющей личности, в своих стремлениях могущей подняться до недосягаемых ныне вершин духа и способной занять место в ряду живых существ, как высшее создание природы. Античный мир в своих понятиях вмещающий в себе стройное и гармоническое миропонимание, возвел танцовальное искусство в культ божественного священнодействия, веря, что первоначало этого искусства исходит от божественной силы [1]), т. е. той силы, которой началась и движется жизнь. Всякое осуждение и сомнение в истинности таких понятий вызывало возмущение, как кощунство над самым священным предметом: «Берегитесь, как бы

---

[1]) Περιορχήδεως, 8. Лукиан.

не было нечестивым осуждать божественное и таинственное искусство, которое почитали боги. Оно служило к их возвеличиванию и вместе с тем доставляло наслаждение» [1]).

Танцовальное искусство сопровождало все важные события жизни. Гомер так повествует о свадебном торжестве:

Там невест из чертогов, светильников ярких при блеске,
Брачных песней при кликах, по стогнам градским провожают.
Юноши хорами в плясках кружатся; меж них раздаются
Лир и свирелей веселые звуки: почтенные жены
Смотрят на них и дивуются, стоя на крыльцах воротных.

(Илиада, XVIII).

Во времена римского владычества по описанию Апулея исполнялись воинственные пляски, остатки прежних пиррих [2]):

Перед спектаклем исполнялись хореграфические упражнения. «Юноши и девушки, соперничая красотой, нарядами и ловкостью, исполняли греческую пирриху, делая тысячи искусно расчитанных эволюций. Веселая толпа то вертелась на месте, точно колесо быстрой колесницы, то развертывалась в одну линию и, сплетаясь руками, перебегала арену, то сжимаясь в квадрат с четырьмя равными фронтами, то внезапно разбивалась на отряды, наступавшие друг на друга. Когда были исполнены все фигуры и эволюции, звук трубы возвестил конец пляски». (Апулей, Метаморфозы).

В «Одиссее» описываются пляски кубистеров [3]).

...На лире певец вдохновенный
Громко звучал перед ними, и два прыгуна, соглашая
С звонкою лирой прыжки, посреди их проворно плясали.

(Одиссея, IV, перев. В. Жуковского).

«Сократ, мудрейший из людей, не только хвалил искусство пляски, но сам в старости пожелал ему учиться» [4]).

Тождество музыки и пластического искусства неразрывных между собою определяет Кассиодор: «Немою музыкой называли искусство говорить не раскрывая рта, передавая разнообразными движениями тела и рук даже то, что трудно было бы выразить устной или письменной речью» [5]).

---

[1]) Тоже, 23. Лукиан.
[2]) Воинственные пляски в Греции и Спарте, приписываемые Пирру.
[3]) Кубистические пляски были состязанием в стремительности, ловкости и силе.
[4]) Лукиан.
[5]) Кассиодор. Variae epistolae, I, 20.

Квинтилиан формулирует свою мысль о музыке как «ars decoris in vocibus et motibus» [1]) (Квинтилиан, Instit, 1).

Пантомима—искусство все изобразить и это искусство, повидимому, было совершенным в античном мире: «Телезий, или Телест, обучавший пляскам, создал много жестов, искусно изображая то, что читали»; Аристокл говорит, что Телест, пляскою передававший Эсхилла, был таким искусным, что, исполняя «Семеро у Фив», пляскою делал события как бы видимыми» [2]).

От этих взглядов классического мира на искусство танца и жеста через тысячи лет, дошли до нас какие-то формы служения и поклонения вечной красоте, в наиболее чистом виде осуществлявшиеся в балетном искусстве и его школе. В нем также с детского возраста и на всю жизнь люди посвящали себя всестороннему хореографическому и ритмическому совершенствованию, священнодействуя перед лицом искусства и вникая в сущность пластической речи и мелодии. Также как у древних здесь изучался язык жеста—хирономия и много было истинных хирософов [3]), достигших необыкновенной красоты и силы своих жестов и танцовального движения; здесь неугасимо горел огонь служения пластическому искусству, зажженный древними и угасший во всех других искусствах; в балете не умирала идея античного искусства, видоизмененная и принявшая под влиянием исторических и бытовых условий своеобразные формы балетного искусства.

На этих путях приближения к совершенствованию человека, путем развития его физических и духовных сил, стояло балетное искусство, занимая обособленное место, отводимое ему дилетантами ценителями, лишенное всесторонней и глубокой критики, оно подвергалось опасности утратить и растерять свой смысл и сущность, растворясь в мелких понятиях и приспосабливаясь к вкусам зрителей, подобно балету за границей, где он или вымирал, или вырождался, принимая вид балетной феерии, построенной на внешних эффектах, и далекой от подлинного балетного искусства.

Могучая личность М. И. удержала балетное искусство на высоте его идейной ценности. Всю свою долгую жизнь при всяких условиях, при всяких взглядах он непоколебимо был жрецом своего искусства и проносил его через все грозившие опасности, оберегая от искажения и ложных путей, не давая опускаться до низших форм и придавая ему все большую ценность.

Заняв по праву своего исключительно дарования первое место и являясь вершителем судеб русского балета, М. И. создал из балетной труппы высокую

---

[1]) «Как искусство прекрасного в движениях тела и голоса».

[2]) Афиней.

[3]) Хирософ—рукомудрый; хирономия—закон движения руками (lex motus manuum) возникла по мнению Квинтилиана еще во времена героического эпоса Греции.

художественно-артистическую силу, могущую выполнять самые глубокие и самые сложные по технике выполнения задания пластического искусства; отыскав и выделив из этой труппы целый ряд всемирно известных талантов артистов и дав русскому театру неисчислимые мастерские произведения своих постановок. М. И. силою редкого многогранного таланта и глубокого провидящего ума, поставил балетное искусство в России на такую высоту, равной которой до него не было.

Развивая исторические традиционные формы старого балета, сохраняя в них все особенности и достоинства старинного мастерства, углубляя их смысл и умело расширяя рамки существовавших хореографических композиций, подходя к ним с широким кругозором большого художника, мастерски владеющего техническими средствами танца и мимики, М. И. достиг высоких и ценных результатов, показав какой силой и красотой обладает балетное искусство и как много может оно дать в будущем, когда повысится общий уровень понимания искусства.

Поставив технику классического и характерного танца до пределов виртуозности, не впадая в сухую механичность гротеска итальянской танцовальной школы, М. И. с силою, присущей большому дарованию, создал свой сценическо балетный стиль, ярко характеризующий его дарование и вкусы, воспитанные на художественных образцах французской школы танца и живописи XVIII-го века, поражающий верностью передачи эпохи и ее духа и красотою яркой изобразительности. Ни один художник не осветил так живо и сильно XVIII век как сделал это М. И. своими балетами, оживив своим талантом, картины этого века. В этой области до сих пор М. И. не знает соперников и его балеты расскажут о XVIII веке больше и ярче, чем многие историки и художники, описывающие эту эпоху.

В область мимики М. И. внес глубокую разработку выразительного жеста, как изъявления чувств и мысли человека. В компановке его мимических композиций идея глубины чувств взята в основу и преломленная через принятые им формы балетного искусства, она выливается в сложную, логически обоснованную немую драму, в которой гамма человеческих переживаний и страстей в своем наростании, дает полную картину чувствований и настроений человека...

Не применявшийся еще в балетном искусстве научный анализ движения и жеста доказывает с какой верностью с научной точки зрения в своих мимических драмах передает М. И. сложные аффекты чувств человека: страх, ужас, отчаяние, презрение, любовь и проч.; при этом выступает большая и серьезная заслуга М. И. перед искусством: жесты, позы, размещение рук и ног, позиции тела и мимика лиц соответственны выводам науки.

В этом соответствии интуитивное постижение художника иллюстрирует и утверждает труд великого ученого о законах выражения ощущений живых организмов [1]).

История искусств и летопись русского театра отметят заслуги М. И. Петипа и тот вызванный им высокий подъем жизни пластического искусства, сыгравший громадную роль в развитии и утверждении этого искусства.

Его художественная деятельность блестяще завершает и оканчивает собою школу мастерства старинного классического балета, поднятого им на высоту ценных созданий искусства и по многочисленности намеченных путей и средств к дальнейшим достижениям, в виде усовершенствованной им техники танца и многообразия форм пластики, дает возможность осуществлять свои искания, позднейшим хереографам художникам, его ученикам, воспитавшим свою художественную культуру на его произведениях; творчество и школа М. И. является опорным базисом, от которого во все стороны намечаются и прокладываются новые пути искусства хореографии.

Преемники М. И., взявшие на себя после него творческий труд и задачи в развитии и сохранении балетного искусства, артисты-балетмейстеры М. М. Фокин, Н. Г. Легат, Б. Г. Романов, В. Ф. Нижинский, Л. С. Леонтьев, Ф. В. Лопухов и П. Н. Петров при всей разности их направлений, трактовке и толкованию задач и идеалов танцовального искусства, объединяются общим первоисточником их художественных сил—единой школой танца и мимики, на принципах М. И., воспитавшей их эстетические вкусы и классом балетных танцев давшей им совершенные средства для овладения движением человеческого тела; стремления большинства из них провидеть далекие перспективы и разрешить проблемы и формы будущего искусства танца, облегчаются теми многообъемлющими возможностями, какие приобретены ими в виде законченного усвоения класса классических танцев школы М. И. Петипа. Основанная на всестороннем долголетнем изучении и усвоении сложнейших сочетаний всех по природе доступных человеку линий и форм движения, школа эта дала современным представителям хореографического творчества сильное мимо-драматическое и пластическое средство для проявления силы выразительности танца и импульса сценического действия [2]).

---

[1]) Ч. Дарвин. О выражении ощущений.

[2]) Среди диллетантов танцовального искусства и их поверхностных истолкователей вместе с громадными успехами русского балета, выросла отрицательная тенденция к классному совершенствованию танца, причем начало этой тенденции исходило из односторонней и пристрастной критики балета. Формы и направления балетного, как и всякого другого искусства, видоизменяются только большими талантами, овладевшими самою сущностью этого искусства и ими тоньше и вернее всех чувствуются и сознаются достоинства и несовершенства современного балета; великолепна в нашем представлении была безыскусственность

Большая жизнь большого человека, изжившего себя на вечное поклонение красоте и искусству создает из личности М. И. величавый образ мудрого старца, познавшего истину, цель и радость жизни и углубившегося в волшебный мир высоких наслаждений искусством, чуждый земной суетности и пошлости. 92-х-летняя жизнь этого старца ни разу не отвернулась от храма искусства—театра, и не уклонилась в сторону от избранного пути; цельность его натуры и прямота убеждений до гроба не изменяли ему; никогда до самой смерти М. И. не изменял своих взглядов и не отрекался от своих принципов. Цельность его натуры и прямота убеждений до гроба не покидали его; он твердо и уверенно шел сам, зная чего он может достигнуть и вел балетное искусство совершенствуя его и создавая ему славу.

Его имя и его труды живы и прекрасны теперь, спустя 100 лет со дня его рождения и не умрут еще века, пока живы красота, искусство и театр!

И. Иванов и К. Иванов.



танцующего первобытного человека, здорового телом и духом и неискаженного тысячелетиями ложной цивилизации; он мог танцовать действительно просто—это была нетронутая природа. С ростом культуры организм человека ослабевал, мускулы атрофирорались и весь его скелет принимал далекую от пластического идеала форму современного цивилизованного человека, лишенного в своих движениях всякой выразительности. Античная культура тела достигала красоты свободы и силы путем долгого физического совершенствования и доказала, что только этим путем возможно приближение современного человека к идеалам человечества. Наивные попытки диллетанствующих, мудрствуя лукаво, без всякой подготовки, под флагом естественности возводить свои бесплодные любительские потуги на степень истинного искусства танца; им не дано для этого сил и таланта и их пляски иллюстрируют не свободу движений и мысли, а легкое и святотатственное отношение к искусству. Недостаточно снять ботинки и надев легкую рубашку на голое тело, с босыми ногами, не всегда безупречными в анатомическом и эстетическом отношений, делать произвольные жесты под музыку великих композиторов и внушать, что это и есть отвлечение души в царство идей и пластической красоты. Но мелкая повседневность и ординарность сквозит из каждого жеста, из каждой позы, ибо они натура человека и не пересоздав себя, не выработав свободного, сильного и гибкого тела, носителя здоровой души, нельзя отрешиться, даже при звуках гениальной музыки, от своих недостатков; слабые же любительские повторения древних скульптур и рисунков античных ваз также далеки от искусства, как далеки от него все талантливые и неталантливые диллетанты. *И.*

СПИСОК БАЛЕТОВ М. И. ПЕТИПА

(Поставленных в России).

№№	Год.	Чис. мес.		Фам. Балерин.
1	1849	—	Швейцарская молочница	Ф. Эльслер.
2	1855	9 декабря	L'Etoile de Grenade	
3	1857	7 февраля	Продавщица Букетов (с Ж. Перро)	Муравьева.
4	„	8 декабря	Мотылек, роза и фиалка (Петергоф)	
5	1858	18 декабря	Брак во время регентства	Муравьева.
6	1859	23 апреля	Парижск. Рынок (В Париже 1861 г. 29 мая)	Петипа.
7	1860	19 апреля	Голубая Георгина	Петипа.
8	1861	15 ноября	Терпсихора, дивертисм. (Царское Село) . . .	
9	1862	18 января	Дочь Фараона	Розатти.
10	1863	12 декабря	Ливанская Красавица или Горный дух . . .	Петипа.
11	1865	4 ноября	Путешествующая танцовщица	Петипа.
12	1866	26 января	Флорида	Петипа.
13	„	18 ноября	Титания	
14	1868	6 августа	Амур Благодетель (Театрал. учил.)	вос-ца Соколова.
15	„	27 апреля	Рабыня, дивертис. (Царск. Село)	
16	„	17 октября	Царь Кандавл	Дор.
17	1869	14 декабря	Дон-Кихот (Москва; СПБ. 1877 г. 9 ноября) .	Вергина.
18	1870	25 января	Трильби (Москва)	Карпокова.
19	1871	31 января	Две звезды	Вазем и Вергина.
20	1872	17 декабря	Камарго	Гранцева.
21	1874	6 января	Бабочки	Вазем.
22	1875	26 января	Бандиты	Вазем.
23	1876	18 января	Приключения Пелея	Соколова.
24	„	23 сентября	Сон в летнюю ночь	Соколова.
25	1877	23 январи	Баядерка	Вазем.
26	1878		Роксана, краса Черногории	Соколова.
27	1879	7 января	Дочь снегов	Вазем.
28	„	11 марта	Фризак-цирульник или двойная свадьба . . .	Никитина.
29	„	2 декабря	Млада	Соколова.
30	1881	1 февраля	Зарайя, мавританка в Испании	Вазем.
31	1883	18 мая	Ночь и день. (Москва)	Вазем, Соколова.
32	„	20 декабря	Кипрская Статуя или Пигмалион	Соколова.
33	1886	14 февраля	Приказ Короля	Цукки.
34	„	9 „	Волшебные Пилюли, феерия	Никитина.
35	„	22 июля	Жертвы Амуру или Радость Любви (Петергоф) (СПБ. 1886 г. 25 ноября)	Соколова, Горшенкова.

36	1888	17 февраля	Весталка	Корнольба.
37	1889	25 января	Талисман.	Никитина.
38	„	3 июня	Капризы Бабочки (Петергоф) (Петербург 25 октября 1889 г.).	Никитина.
39	1890	3 января	Спящая красавица	Брианцэ.
40	„	11 ноября	Ненюфар	Никитина.
41	1891	13 февраля	Калькабрино.	Брианца.
42	1892	6 декабря	Щелкунчик (с Л. И. Ивановым).	Дель-Эра.
43	1893	5 декабря	Золушка (с Л. И. Ивановым)	Леньяни.
44	1894	28 июля	Пробуждение флоры	Кшесинская.
45	1895	15 января	Лебединое озеро (с Л. И. Ивановым) один II действие—17 февр. 1894 г.)	Леньяни.
46	1896	21 января	Привал кавалерии	Леньяни.
47	„	23 мая	Жемчужина (Москва) (СПБ. 23 января Леньяни)	Леньяни и Кшесинская.
48	„	8 декабря	Синяя Борода	Леньяни.
49	1898	7 января	Раймонда	Леньяни.
50	1900	23 января	Испытание Дамиса (Эрмитаж 17 января) . .	Леньяни.
51	„	13 февраля	Арлекинада (Эрмитаж 10 февраля).	Кшесинская.
52	„	„ „	Времена года „ 7 „	Кшесинская.
53	1901	2 марта	Ученики Дюпре (Эрмитаж 14 февраля 1906) с Леньяни	Кшесинская.
54	1903	9 февраля	Волшебное зеркало	Кшесинская.



«Р. В. Ц.». Петроград.—1000 экз. 9-я Государственная типография, Моховая, 40.

Р. В. Ц. Петроград.—№ 1335.